

Mariola SUŁKOWSKA-JANOWSKA
Uniwersytet Śląski
Wydział Nauk Społecznych
Instytut Filozofii
Zakład Antropologii Filozoficznej i Kognitywistyki
e-mail: mariola.sulkowska@us.edu.pl

PERFORMER ODPOWIEDZIALNY. *VETO* DLA *LICENTIAE* *POETICAE* – SZTUKA JAKO POLITYKA

Streszczenie. Artykuł porusza kwestię społecznej odpowiedzialności artysty – przede wszystkim artysty performerera. Performatywność jako taka pojawiła się w filozofii J. Austina, który jako pierwszy zauważył ontologicznie sprawczą moc niektórych typów wypowiedzi. Tę cechę – stwarzania określonej rzeczywistości – wykorzystują artyści działający w ramach szeroko rozumianej *performance art*: rezygnując z kreowania tradycyjnych artefaktów na rzecz – dosłownego – tworzenia ulotnych i efemerycznych mikroświatów nie mogą, jak się wydaje, już dłużej powoływać się na niepisaną acz obowiązującą przez setki lat zasadę *licentia poetica*. Tym samym performer, jak zauważa Jacques Rancière, staje się niczym arystotelesowski polityk, a jego wypowiedzi mają nie tyle i nie tylko językową, ale przede wszystkim instytucjonalną i społeczną naturę.

Słowa kluczowe: performans, performatywność, etyka, odpowiedzialność

RESPONSIBLE PERFORMER. *VETO* FOR *LICENTIA POETICA* – ART AS POLITICS

Summary. The article focuses at the problem of social responsibility of an artist, first of all – a performer (performance artist). Performativity itself appeared in philosophy of J. Austin for whom a particular type of statements – i.e. *performatives* – have a causative power. This feature seems to be an essence of performance art. Performers namely, giving up the traditional creation of *artefacts*, begin creation of fleeting and ephemeral micro-worlds instead and thus they cannot just cite the old *licentia poetica* rule. For Jacques Rancière any performer is like an Aristotelian politician and thus his/her statements are not only pure lingual but also institutional and social ones.

Keywords: performance art, performativity, ethics, responsibility

„Performans rzuca wyzwanie:
prowokuje, kontestuje, żąda.”
(McKenzie)

„Etyka jest estetyką przyszłości.”
(Lenin)

„Performer – z dużej litery – jest człowiekiem czynu.”
(Grotowski)

Co prawda Tristan Tzara tworzył poezję wyciągając słowa z kapelusza, jednak nawet jego sztuka, mówiąc kolokwialnie, „z kapelusza” się nie wzięła. Jak zauważył Max Scheler, ścisły związek sztuki i metafizyki wskazuje między innymi na to, że sztuka (i metafizyka) zawsze koresponduje z (historycznie nacechowaną) rzeczywistością¹. Nie bierze się zatem „z kapelusza”, lecz – czy tego chcemy, czy nie – jest odbiciem nie tylko duszy artysty, lecz także odzwierciedla i stanowi istotną diagnozę społecznej, kulturowej, a wreszcie moralnej *conditio humana*. W tym sensie na naszych oczach ziszcza się, być może, wizja stanowiąca motto artykułu i etyka rzeczywiście przepoczwarza się w rodzaj współczesnej estetyki². Czy w istocie możemy o takiej transformacji mówić oraz czy to, co ewentualnie z niej miałyby wynikać doskonale pokazuje rozwój i współczesny status szeroko, jak się okaże, rozumianego performansu – rzucającego wyzwanie, prowokującego, kontestującego i żądającego³ – i jako takiego właśnie stanowiącego swoistą dominantę i *modus operandi* naszych czasów? Performans „stanowi arenę nieustannego negocjowania doświadczeń i sensów, z których składa się kultura”⁴. Zatem *...perform or else...*⁵. Jesteśmy skazani na performowanie. „Jest ono jedną z głównych form bytu, umożliwiającą pełnienie wielu ważnych funkcji społecznych”⁶. Performatywność z kolei „stanowi kondycję ponowoczesną: wymaga ona, by wszelką wiedzę oceniać w kategoriach operacyjnej skuteczności [...]. Performatywność wykracza jednak poza obszar wiedzy; zaczyna rządzić całą dziedziną więzi społecznych”⁷.

Czym jednak jest wspomniany performans? Czy i jakie ewentualnie istnieją związki między performansem, performerem, *performance art*, performowaniem, performatywnością, performatyką...? Wreszcie, co performans ma wspólnego z ponowoczesnością?

Próba doprecyzowania, nie mówiąc już o zdefiniowaniu, zjawiska, jakim współcześnie stał się performans przywołuje na myśl (i jest to pierwsze podobieństwo) teoretycznie od początku

¹ Zob. Scheler M.: *Metafizyka i sztuka*, [w:] Idem: *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*. Warszawa 1987, s. 430-461. Scheler wskazuje m.in. na następujące przykłady: filozofia Arystotelesa i klasyczna tragedia attycka, gotyckie wątki tomistyczne, sensualizm oraz impresjonizm XIX-wieczny, Kartezjanizm i klasyczna tragedia francuska, myśli Novalisa czy Schlegla w sztuce romantycznej itd.

² Laurie Anderson wykorzystwała tę myśl Włodzimierza Lenina do zatytułowania jednego z Jej najbardziej rozpoznawalnych performansów: *Ethics is the Aesthetics of the Few(ture)* (1976).

³ Zob. McKenzie J.: *Performuj albo...* Od dyscypliny do performansu. Kraków 2011, s. 41.

⁴ Carlson M.: *Performans*. Warszawa 2007, s. 259.

⁵ Zob. McKenzie J.: op.cit.

⁶ Wachowski J.: *Performans*. Gdańsk 2011, s. 79.

⁷ McKenzie J.: op.cit., s. 18.

skazane na niepowodzenie, a w praktyce rzeczywiście najczęściej daremne próby zdefiniowania czym jest ponowoczesność. Mamy zatem dwa skrajnie nieprecyzyjne, totalnie otwarte pojęcia, którymi jednakowoż próbujemy opisać otaczający nas świat i nasze miejsce w tymże świecie. Sytuacja dosyć niewdzięczna. Spróbujmy jednak, mimo wszystko, przyjrzeć się naszej performatywnej ponowoczesności czy może ponowoczesnej performatywności, jeśli faktycznie jesteśmy po prostu skazani na performans zasadniczo rozumiany jako nieustanne produkowanie obecności, wówczas, zwłaszcza w kontekście jego skuteczności, warto dokonać pewnych minimalnych choćby ustaleń i obserwacji. Zadanie dość karkołomne.

Już na pierwszy rzut oka wydaje się, że performans i ponowoczesność są blisko spokrewnione: „[...] performans wytwarza nowy podmiot wiedzy, całkowicie różny od tego, który tworzył się pod rządami panoptycznego nadzoru. Ambiwalentne tożsamości, transseksualne ciała, awatary cyfrowe, projekt poznania ludzkiego genomu – wszystko to wskazuje, że podmiot performatywny skonstruowany jest raczej fragmentarycznie niż jednolicie, jest zdecentralizowany raczej niż centryczny, równie wirtualny jak aktualny. Podobnie performatywne przedmioty są raczej niestałe niż ustalone, symulowane raczej niż realne. [...] Instytucje i mechanizmy performatywne programują obwody sprzężeń naszego postindustrialnego i postkolonialnego świata. Technologie w rodzaju mediów cyfrowych i Internetu pozwalają dyskursom i praktykom pochodzącym z rozmaitych źródeł geograficznych i historycznych przeplatać się i łączyć głębiej, niż czynił to alfabet. [...] Machiny badań i nauczania, niegdyś ściśle i linearnie ujęte w książkach, teraz przebudowują się poprzez multimedia, metatechnologie hipertekstowe [...]. Geopolityczne, ekonomiczne i technologiczne przemiany związane z pokładem performatywnym pozwalają nam wejrzeć w formowanie się jego fraktalnych podmiotów. [...] Pragnienia, które wzbudza wiedza i władza performatywna, nie zasadzają się na represji. [...] Nie są represywne: są „ekscesywne” – modulowane przez nakładające się na siebie, niekiedy rywalizujące ze sobą, systemy i przez nie popychane poza progi ograniczeń. [...] Dewiację włącza się w obręb normy; same normy działają i ewoluują poprzez własne transgresje i dewiacje. [...] Mechanizmy władzy performatywnej są raczej elastyczne i nomadyczne niż sztywne i osiadłe [...]. Przestrzenie [...] raczej łączą się cyfrowo w sieć; [...] czas płynie tu wieloma rytmami, nielinearnie [...]”⁸.

Przytoczone powyżej słowa Jona McKenziego, choć stanowią opis performansu w najróżniejszych jego aspektach, w rzeczywistości wskazują również na kluczowe punkty ponowoczesności. Można by zaproponować analogiczną, ponowoczesną i zarazem performatywną w swej formie wyliczankę: transwersalny podmiot nieustannie kreujący swoją tożsamość w przejściu (Fryderyk Nietzsche, Wolfgang Welsch), obarczony fragmentaryzacją poznania wyrażanego w potencjalnie nieskończonej liczbie małych, nielinearnych narracji

⁸ McKenzie J.: op.cit., s. 23-24.

(Jean-François Lyotard, Umberto Eco), zanurzony w rhizomatyczne, sieciowe, konurbacyjne, symulakrowe uniwersum (Gilles Deleuze & Felix Guattari, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Leslie Fiedler), wraz z innymi tworzący kulturowy supermarket nomadycznych telebulimików (Zygmunt Bauman, Gordon Mathews).

Przyjrzyjmy się jednak performansowi, który stał się dziś „ontohistoryczną formacją władzy i wiedzy”⁹. Skąd się wziął? W jaki sposób kontekstualizuje interesujący nas problem odpowiedzialności?

Spoglądając na stosunkowo krótką historię performansu można wyróżnić, za Jackiem Wachowskim, trzy jego źródła i wynikające z tychże źródeł trzy główne rejony dyskursu performatywnego¹⁰. Pierwszym obszarem byłyby analizy lingwistyczno-filozoficzne oraz spokrewnione z nimi badania etniczno-kulturowe. Czynnikiem spokrewniającym byłoby tutaj położenie nacisku nie tyle na teorię, ile raczej na praktykę i konkretne działania, innymi słowy „[...] przesunięcie rozmaitych obszarów kultury od „co” do „jak”, od gromadzenia danych społecznych, kulturowych, psychologicznych, politycznych i językowych do rozważenia, w jaki sposób ów materiał się tworzy, ocenia i zmienia, jak żyje on i działa w kulturze, jak się przejawia”¹¹. Zatem mamy tutaj, rzecz jasna, tak zwane performatywy Johna Langshawa Austina¹² charakteryzujące się zadziwiająco skądinąd skutecznością i kreatywną sprawczością (wypowiadając performatyw „biorę sobie ciebie za męża” kreują zupełnie nowy świat – zasadniczo różny od tego sprzed wyartykułowania tego performatywu) oraz, by poprzestać zaledwie na jednym reprezentatywnym przykładzie, pionierskie badania Milтона Singera, wskazujące na rolę performansów w kulturze hinduskiej – to one właśnie, przez wielokrotne iteracje, są w stanie przekazywać określone wartości, podtrzymywać podstawowe więzi społeczne, sankcjonować przyjętą społeczną i polityczną strukturę etc.¹³.

Drugą, dla mnie szczególnie interesującą, w kontekście tematyki niniejszego artykułu, sferę specyficznej performatywności stanowi szeroko rozumiany performans kulturowy – zarówno artystyczny (*happenings*, *performance art*, *body art*, *action painting* etc.), jak i wszelakie paraartystyczne, społeczno-polityczne, religijne, edukacyjne czy rekreacyjne formy czy – lepiej – wydarzenia performatywne. Wątek ten rozwinę w dalszej części, wskazując przede wszystkim na tytułowy aspekt odpowiedzialności, dlatego w tym miejscu zaproponuję zaledwie kilka przykładów performansu kulturowego. Mamy zatem wczesne,

⁹ Ibidem, s. 23.

¹⁰ Wachowski J.: op.cit., s. 13-15.

¹¹ Carlson M.: op.cit., s. 303.

¹² Austin J.L.: Wypowiedzi performatywne, [w:] Idem: Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne. Warszawa 1993. „Macie pełne prawo, by nie wiedzieć, co znaczy słowo «performatywne». Słowo jest nowe i brzydkie, i może nie ma żadnego specjalnego znaczenia. Ale w każdym razie, jedno przemawia na jego korzyść – nie jest to głębokie słowo. Pamiętam, że gdy mówiłem kiedyś na ten temat, ktoś potem powiedział: «Wiesz, nie mam najmniejszego pojęcia, co on ma na myśli, chyba, że zachodziłaby taka możliwość, iż ma po prostu na myśli to, co mówi». Cóż, właśnie to chciałbym mieć na myśli”. Ibidem, s. 311.

¹³ Zob. Singer M. (ed.): *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia 1959, p. XII-XIII.

najczęściej nielegalne, skrajne w swej estetyce akcje tzw. akcjonistów wiedeńskich, działania malarskie Jacksona Pollocka, spektakularne modyfikacje cielesne Orlan czy codzienne, wręcz banalne czynności maksymalnie zintensyfikowane i tym samym niejako performatywnie odkryte na nowo w propozycjach Mariny Abramović. W ramach nieartystycznych performansów kulturowych możemy z kolei zaobserwować performanse organizacyjne w postaci np. zarządzania performatywnego czy też performanse technologiczne, jakimi niewątpliwie są współczesne nowe media, ale także kod kreskowy czy klimatyzator¹⁴.

Wreszcie, jako trzecią sferę możemy wyróżnić performatykę jako taką (*performance studies*), czyli teoretyczny namysł proponowany przez współczesnych badaczy performansów zachodzących w najróżniejszych obszarach antroposfery. Są to propozycje Peggy Phelan, Richarda Schechnera, Hansa-Thiesa Lehmana, Jona McKenziego, Eriki Fischer-Lichte czy Marvinina Carlsona, a w Polsce – Jacka Wachowskiego, Grzegorza Dziamskiego, Zbigniewa Warpechowskiego czy Marii Zeidler-Janiszewskiej¹⁵. Wszechstronne i fascynujące badania wymienionych performatyków dowodzą, że „performatyka może stanowić inspirację [...] dla wielu dyscyplin – nie tylko humanistycznych. Wynika to z tego, że performanse wykorzystywane są do wyrażania potrzeb społecznych i kulturowych, mogą być środkiem perswazji, rozładowywania, ale też wywoływania konfliktów, formą manifestacji poglądów i przekonań, a także skutecznym narzędziem terapeutycznym i ważnym instrumentem edukacyjnym [...]. Performanse określają również normy zachowań zarówno świeckich, jak i religijnych, stanowią część ceremonii, rytuałów, obyczajów i czynności codziennych, są instrumentem dyplomacji i marketingu politycznego, manifestacją zachowań etnicznych i środowiskowych, stanowią także ważny element działań artystycznych. Wyznaczają modelowe zachowania określające sposoby funkcjonowania organizacji, instytucji, przedsiębiorstw i konsorcjów. [...] Performansem interesują się zarówno badacze słów, to znaczy filolodzy, jak i badacze myśli, czyli filozofowie. Performanse wpisane są również w projekty architektoniczne [...] i w dzieła muzyczne [...]. Zainteresowanie performansami towarzyszy nawet przedstawicielom nauk ścisłych [...]”¹⁶.

Świat jawi nam się jako jeden wielki performans i nic dziwnego, że – powtórzę raz jeszcze – jesteśmy na niego skazani. Richard Schechner skłonny jest „[...] potraktować „jako” performans jakikolwiek przedmiot, dzieło, wyrób – malowidło, powieść, but, cokolwiek [...]”¹⁷, a Jacek Wachowski rozróżnia aż 13 głównych typów performansów: codzienne (zwykle,

¹⁴ Zob. McKenzie J.: op.cit., s. 69-173. Por. Wachowski J.: op.cit., s. 213-217.

¹⁵ Zob. np.: Phelan P.: *Unmarked. The Politics of Performance*. New York 1993; Schechner R.: *Performatyka. Wstęp*. Wrocław 2006; Lehmann H.-T.: *Teatr postdramatyczny*. Kraków 2009; McKenzie J.: op.cit.; Fischer-Lichte E.: *Estetyka performatywności*. Kraków 2008; Carlson M.: op.cit.; Wachowski J.: op.cit.; Dziamski G.: *Awangarda po awangardzie*. Poznań 1995; Zeidler-Janiszewska M.: *Perspektywy performatywizmu*. „Teksty Drugie”, nr 5, 2007, s. 34-47.

¹⁶ Wachowski J.: op.cit., s. 326-327.

¹⁷ Schechner R.: op.cit., s. 44.

przyjemne czynności), zawodowe (związane z wykonywaniem konkretnego zawodu), performanse czasu wolnego (np. rozrywka, hobby, seks), świąteczne (np. gry, celebracje), edukacyjne (np. prelekcje, szkolenia), przynależnościowe (np. etniczne, wyznaniowe), biznesowe (np. giełda, lobbing, żebractwo), organizacyjne i technologiczne (np. prezentacje, retransmisje), artystyczne (np. popisy, koncerty, *events*), sportowe (np. turnieje, mistrzostwa), militarne (np. bitwy, defilady), polityczne (np. wiece, wybory, obrady) oraz religijno-magiczne (np. czary, wróżby, ceremonie, msze)¹⁸.

Czy w związku z tak maksymalnie szerokim zakresem kategoria performansu może być wciąż w jakikolwiek sposób użyteczna? Sugerując mimo wszystko pozytywną odpowiedź na to pytanie, chciałabym przyjrzeć się performansom – skontekstualizowanym jednak przez fenomen odpowiedzialności. Interesują mnie zatem przede wszystkim performanse kulturowe, dokładniej kulturowe performanse artystyczne, których inicjatorem jest performer – „człowiek czynu”, jak zauważył Jerzy Grotowski¹⁹.

Chciałabym zacząć od opisanego – z braku innej możliwości – kilku, jak myślę reprezentatywnych, performansów²⁰.

Hermann Nitsch: „Des Orgien Mysterien Theaters” (1962)

Performans oparty na Parsifalu Richarda Wagnera łączy motywy chrześcijańskie z antycznymi. Rozpoczyna się od procesji przebranych na białą wykonawców, wwożących w drewnianych taczkach pomidory i poćwiartowane mięso. Przesypane do większych pojemników produkty performerzy ugniatają nogami. Duże kawałki mięsa, czasem całe korpusy zwierzęce, łączą się z sokiem pomidorowym. Do nich dorzucane są soczyste winogrona. Powstająca w ten sposób mikstura polewana jest zwierzęcą krwią. Krew ścieka z korpusów zabitych zwierząt i jest wykorzystywana do nacierania ciał performerów. Wnoszone są też ukrzyżowane zwierzęta, które zajmują miejsce obok „ukrzyżowanych” performerów. Nadzy wykonawcy obojga płci, z oczami zawiązanymi białym bandażem, wykonują ruchy kopulacyjne. „Ukrzyżowani” wykonawcy polewani są krwią i nacierają się zwierzęcymi wnętrznościami. Eskalacja działań prowadzi do łączenia się ciał żywych z martwymi. Performerzy pozostają w ekstatycznym tańcu. Po pewnym czasie tańczący korowód zatracą swoje kształty przypominając wielką pulsującą masę mięsa. Performans kończy się procesją umytych i ubranych na białą wykonawców niosących w lektyce jednego z performerów rozebranego do naga.

¹⁸ Zob. Wachowski J.: op.cit., s. 43-52.

¹⁹ Grotowski J.: Performer, [w:] Idem: Teksty z lat 1965-1969. Degler J., Osiński Z. (red.). Wrocław 1990, s. 214.

²⁰ Sporządzając powyższe opisy korzystam z powszechnie dostępnych źródeł – głównie internetowych.

Chris Burden: „Shoot” (1971)

19 listopada 1971 rok, godzina 7.43 wieczorem, Santa Anna, California. Performans składa się z kilkunastosekundowej dokumentacji utrwalonej na czarno-białej taśmie filmowej. Widzimy Burdena stojącego pod ścianą, do którego mierzy ze strzelby inny mężczyzna. Z monologu Burdena, poprzedzającego projekcję, dowiadujemy się, że jest to jego przyjaciel poproszony o udział w eksperymencie. Po chwili pada pytanie czy Burden jest gotowy a następnie pada strzał. Performer zostaje ranny w lewe ramię. Na jego twarzy widać grymas bólu. W tym miejscu kończy się rejestracja.

Marina Abramović „Lips of Thomas” (1975)

Dnia 24 października 1975 roku w galerii Krinzinger w Innsbrucku ma miejsce interesujące i pamiętne wydarzenie. Marina Abramović przedstawia swój performans „Lips of Thomas”. Najpierw zdejmuje ubranie i naga podchodzi do tylnej ściany galerii, by przypiąć do niej fotografię długowłosego mężczyzny, który nieco przypomina ją wyglądem. Następnie Abramović siada za stołem i powoli, łyżka po łyżce, zjada cały kilogram miodu. Potem nalewa sobie do kieliszka wina i pije powoli aż opróżnia całą butelkę. Wtedy prawą ręką zgniata kieliszek. Dłoń zaczyna krwawić. Artystka wstaje od stołu i żyłką wycina sobie na brzuchu pięcioramienną gwiazdę. Chwyta pejcz, uklęka i z całej siły zaczyna się biczować. Potem kładzie się na wznak na blokach lodu. Na suficie umieszczony jest grzejnik, który kieruje strumień ciepła na jej brzuch, powodując ponowne krwawienie rany. Artystka leży bez ruchu. Kiedy przez pół godziny nie daje żadnego znaku, że chce przerwać męczarnię, kilku oglądających nie wytrzymuje napięcia. Podchodzą do bloków lodu, łapią Abramović pod ręce i wynoszą, kończąc tym samym performans.

Marina Abramović „The Artist is Present” (2010)

Performerka przez trzy miesiące regularnie, codziennie zasiada na krześle w nowojorskim Museum of Modern Art przyjmując kolejnych „widzów”, którzy mogli zajmować miejsce na krześle ustawionym naprzeciwko artystki. Bez żadnych zbędnych gestów, spoglądając zwyczajnie w oczy, Marina Abramović nawiązuje z każdym z nich niesamowitą więź energetyczną wywołując we współuczestnikach skrajne, często niekontrolowane reakcje emocjonalne (płacz, śmiech, wyznania miłosne, obelgi). Artystka siedzi w ten sposób 750 godzin.

Joanna Rajkowska „Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich” (2002)

Kontrowersyjna, szeroko komentowana ingerencja w sferę publiczną Warszawy: przy rondzie de Gaulle’a pojawia się sklasyfikowana przez urzędników jako „obiekt niedrogowy” piętnastometrowa sztuczna palma daktylowa. Palma pojawia się w różnych kontekstach

i wywołuje skrajne reakcje: od rzeczowych dyskusji, przez internetowe obelgi, po żarliwe protesty. Cel projektu – uwidocznienie braku, widzialność nieobecności – zostaje zrealizowany: „Brakuje mi różnorodności tamtego świata. Brakuje Żydów, o których braku obecności nazwa ulicy mówi w sposób oczywisty. [...] Brakuje ludzi w całym tego słowa znaczeniu innych [...]”²¹.

Spróbujmy na podstawie tych kilku przykładów dokonać pewnego podsumowania będącego jednocześnie próbą odpowiedzi na postawione wielokrotnie pytanie o istotę performansu. Określany jako „sztuka żywa”²² performans wywodzi się z twórczości futurystów (Filippo Marinetti, Carlo Carrà, Giacomo Balla) i dadaistów (Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters), udoskonalonej i zintensyfikowanej w wydaniu happeningowej działalności artystów lat sześćdziesiątych XX wieku (Allan Kaprow, Dick Higgins, Terry Riley, Eric Andresen). Taka proveniencja sprawia, że performans jest rodzajem „manifestacji estetyki pospolitości. Nie jest to forma ukazywania indywidualnego Ego [...]. Performance jest życiem ukazywanym za pomocą metod i systemów zaczerpniętych z teatru. Jest więc publiczność, są widzowie. Ale performance nie znajduje się poza rzeczywistością, nie ma granicy pomiędzy sceną a widownią, performance jest rzeczywistością”²³. Podkreślmy w tym miejscu – rzeczywistością rozumianą nie jako szczególna, wymagająca pogłębionego, ale zdystansowanego filozoficznego namysłu, lecz po prostu jako rzeczywistość „normalna”, pospolita, rutynowa, codzienna. Rzeczywistość, w której powinniśmy się – jak postulował Maurice Merleau-Ponty – zanurzyć i którą, porzucając wszelkie tradycyjne teoretyzowanie, nareszcie możemy w pełni doświadczać smakując ją zmysłowo²⁴. Wspomniany przez Klause Groha brak granicy w postaci czwartej ściany w połączeniu z pospolitością daje w efekcie pewną „wydarzeniowość”, która zastępuje klasyczny spektakl czy przedstawienie. Wydarzenie, podobnie jak w przypadku jego filozoficznego ujęcia zaproponowanego przez Martina Heideggera (*Ereignis*)²⁵, gwarantuje performansowi ową żywość, a przez to zapewnia też, niespotykaną dotąd w sztuce, autentyczność. Rzeczywiście, w przypadku performansu

²¹ Recepta na zniknięcie. Z Joanną Rajkowską rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski, [w:] Żmijewski A.: *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. Warszawa 2008.

²² Żywa w podwójnym znaczeniu: „po pierwsze dlatego, że wprowadza żywy, nie zapośredniczony w materialno-stabilnej strukturze dzieła kontakt autora/wykonawcy z odbiorcą, a po drugie dlatego, że występuje przeciwko temu wszystkiemu, co skonwencjonalizowane, co jest przeciwieństwem żywej sztuki”. Dziamski G., *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] Dziamski G., Gajewski H., Wojciechowski J.S. (red.): *Performance. Wybór tekstów*. Warszawa 1984, s. 16.

²³ Groh K.: *Teoretyczna idea sztuki performance*, [w:] Dziamski G., Gajewski H., Wojciechowski J.S. (red.): *Performance, Wybór tekstów*. Warszawa 1984, s. 61.

²⁴ Zob. Merleau-Ponty M.: *Widzialne i niewidzialne*. Warszawa 1996; por. Maciejczak M.: *Świat według ciała w „fenomenologii percepcji”*. Warszawa 2001.

²⁵ Zob. np. Heidegger M.: *Źródło dzieła sztuki*, [w:] Idem: *Drogi lasu*. Warszawa 1997. Por. Heidegger M.: *Identity and Difference*. New York 1969.

mówi się o absolutnie pełnej, totalnej obecności w działaniu²⁶ – w tym mianowicie sensie, że obecność staje się tożsama z performansem, a co więcej, czyni zeń „pewien rodzaj projektu utopijnego, wizję czystej doskonałości w działaniu, [...] ideał sztuki – wartości autotelicznej – wcielony w codzienne życie jednostki”²⁷. Innymi słowy, performans jako „sztuka automedialna”²⁸, odrzucająca możliwość i sensowność poznania dyskursywnego, detronizująca sztukę, admirująca życie i jego bezpośrednie doświadczenie, często (jak pokazują to powyższe przykłady) „wprost dotyka ciała, bólu, wysiłku, okaleczeń [...]”²⁹, co z kolei wiąże go „raczej z porządkiem etycznym niż estetycznym [...]”³⁰. Performując, performer produkuje obecność, a jego sztuka reprogramuje świat społeczny i w tym sensie staje się polityką: „w tym właśnie tkwi polityczna siła działań artystycznych, że przedstawiają rzeczywistość społeczną taką, jaka jest, że uświadamiają konstruowany (w tym sensie nienaturalny) charakter przestrzeni społecznej [...]”³¹. Performans wydaje się być tym rodzajem sztuki, która w sposób idealny spełnia funkcję polityczną – ma bowiem niesamowitą moc „potrząsania” szeroko, rozumianym habitusem politycznym. W konsekwencji, performerzy – rezygnując z tradycyjnej mimesis czy przedstawiania – nie mogą już dłużej asekurować się tradycyjną zasadą *licentia poetica*! Nie tworzą oni bowiem tradycyjnych artefaktów, lecz kreują nowe fakty, nowe światy i nowy ich habitus. „Kiedy Marina Abramović zgniatała kieliszek i jej dłoń krwawiła, to znaczyło to dokładnie tyle, że zgniotła kieliszek i jej dłoń krwawiła. Jej działanie powoływało do istnienia rzeczywistość zgniecionej kieliszka i krwawiącej dłoni. [...] Wszystko, co zostało w jego [performansu – M. S.-J.] trakcie wykonane i pokazane oznaczało to, co zostało wykonane i pokazane, a to w konsekwencji ustanawiało daną rzeczywistość”³².

Pamiętajmy jednak, że performer nigdy nie performuje sam – ustanawia daną rzeczywistość wspólnie z publicznością. Intensywność związków, jakie pojawiają się między performerem a publicznością jest na tyle wyjątkowa, że można w tym kontekście przywołać pojęcie *communitas* – nie zachodzi tutaj li tylko komunikacja, lecz pewien wyjątkowy rodzaj komunii. Zaobserwował to m.in. Victor Turner, który podkreślał, że wspólnota oparta na *communitas* – na spontanicznie wytworzonych, na potrzeby danej sytuacji, więzi – charakteryzuje się m.in. brakiem jakiegokolwiek odgórnie narzuconej struktury³³. Co więcej, „[...] *communitas* pozostaje w konflikcie ze strukturą, która wyznacza jedną z głównych osi

²⁶ Zob. Dziamski G.: Performance czyli otwarcie na codzienność życia, [w:] Idem: Awangarda po awangardzie. Poznań 1995.

²⁷ Przyłuski J.: Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce. Słupsk 2007, s. 67.

²⁸ Zob. Warpechowski Z.: Performare, [w:] Dziamski G., Gajewski H., Wojciechowski J.S. (red.): Performance. Wybór tekstów. Warszawa 1984.

²⁹ Przyłuski J.: op.cit., s. 70.

³⁰ Ibidem.

³¹ Bourriaud N.: Nietrwale zespolenia. Szlakiem teoretycznym od relacyjnego do wędrującego, [w:] Idem: Estetyka relacyjna. Kraków 2012, s. 23.

³² Fischer-Lichte E.: op.cit., s. 273.

³³ Zob. Turner V.: Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie. Kraków 2005, s. 230.

rozwoju kulturowo-społecznego i cywilizacyjnego. Podczas gdy *communitas* likwidowała podziały, rezygnowała z konwencji i uwalniała ludzkie działania z wszelkich ograniczeń, struktura – przeciwnie – utrzymywała podziały, zmierzała do utrwalenia hierarchii oraz prowadziła do ograniczenia i skonwencjonalizowania działań indywidualnych³⁴. Taka konurbacyjna – czy innymi słowy liminalna – forma *communitas* intensyfikuje zagadnienie odpowiedzialności. To liminalność bowiem warunkuje wszelką transgresję politycznego habitusu i dlatego performans kulturowy – w tym artystyczny – ma takie społeczne znaczenie i stał się znaczącym katalizatorem wszelkich społecznych (lecz także osobistych) transformacji. „Zaiste [...] performans nabrał szczególnego znaczenia politycznego [...]. Sytuujące się na marginesach, na krawędzi, w pęknięciach instytucji i na granicy ich zasięgu performanse liminalne pozwalają [...] podważać normy narzucane przez instytucje³⁵. Mogłoby to zakrawać na kolejny, skazany na wyświechtanie, slogan, gdyby nie to, że – jak się okazuje – w naszym totalnie zmediatyzowanym świecie performans wydaje się ostatnim organicznym interfejsem, umożliwiającym pierwotne, a dziś coraz bardziej zapomniane, poniekąd zwykle spotkanie twarzą w twarz, spotkanie niczym niezapomnianych obecności. Tym samym performans – będąc „estetyką pospolitości” – staje się zarazem swoistą, totalnie zanurzoną życiowo, „estetyką integracyjną³⁶!

Bibliografia

1. Austin J.L.: Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne. Warszawa 1993.
2. Bourriaud N.: Estetyka relacyjna. Kraków 2012.
3. Carlson M.: Performans. Warszawa 2007.
4. Dziamski G., Gajewski H., Wojciechowski J.S. (red.): Performance. Wybór tekstów. Warszawa 1984.
5. Dziamski G.: Awangarda po awangardzie. Poznań 1995.
6. Fischer-Lichte E.: Estetyka performatywności. Kraków 2008.
7. Grotowski J.: Teksty z lat 1965-1969. Degler J., Osiński Z. (red.). Wrocław 1990.
8. Gubmrecht H.U., Pfeiffer J.S. (Hrs.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1995.
9. Heidegger M.: Drogi lasu. Warszawa 1997.
10. Heidegger M.: Identity and Difference. New York 1969.
11. Lehmann H.-T.: Teatr postdramatyczny. Kraków 2009.

³⁴ Wachowski J.: op.cit., s. 176.

³⁵ McKenzie J.: op.cit., s. 10-11.

³⁶ Zob. Barck K.: Materialität, Materialismus, Performance, [in:] Gubmrecht H.U., Pfeiffer K.L. (Hrs.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1995, S. 121-138.

12. Maciejczak M.: Świat według ciała w „fenomenologii percepcji”. Warszawa 2001.
13. McKenzie J.: Performuj albo... Od dyscypliny do performansu. Kraków 2011.
14. Merleau-Ponty M.: Widzialne i niewidzialne. Warszawa 1996.
15. Phelan P.: Unmarked. The Politics of Performance. New York 1993.
16. Przyłuski J.: Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce. Słupsk 2007.
17. Schechner R.: Performatyka. Wstęp. Wrocław 2006.
18. Scheler M.: Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy. Warszawa 1987.
19. Singer M. (ed.): Traditional India. Structure and Change. Philadelphia 1959.
20. Turner V.: Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie. Kraków 2005.
21. Wachowski J.: Performans. Gdańsk 2011.
22. Zeidler-Janiszewska M.: Perspektywy performatywizmu. „Teksty Drugie”, nr 5, 2007.
23. Żmijewski A.: Drżące ciała. Rozmowy z artystami. Warszawa 2008.

Abstract

The article focuses at the problem of social responsibility of an artist, first of all – a performer (performance artist). Performativity itself appeared in philosophy of J. Austin for whom a particular type of statements – i.e. *performatives* – have a causative power. This feature seems to be an essence of performance art. Performers namely, giving up the traditional creation of *artefacts*, begin creation of fleeting and ephemeral micro-worlds instead and thus they cannot just cite the old *licentia poetica* rule. For Jacques Rancière any performer is like an Aristotelian politician and thus his/her statements are not only pure lingual but also institutional and social ones. In other words, performance art is a living art. And since it is a reality, the issue of the social responsibility of performance artists seems to be extremely interesting and worth of researching.